

Ольга Коменда

(Украина, Луцк)

ТРИ ПОДХОДА К ИЗУЧЕНИЮ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

«Исполнитель, хочет он того или нет, является интерпретатором», — П. Казальс.

Исполнитель — в истории музыки фигура нередко мифологизированная и даже демонизированная, вспомним хотя бы о многочисленных легендах, касающихся виртуозного исполнительского мастерства Николо Паганини, И.С. Баха, Вольфганга Моцарта, Фредерика Шопена, Ференца Листа и многих других выдающихся артистических личностей прошлого. Связано это прежде всего с тем, что исполнителю значительно чаще, чем композитору, приходится иметь дело с публикой, которая, во-первых, нуждается в мифе вследствие естественной человеческой потребности верить в чудо, во-вторых, не в состоянии определить для себя причины и составные постигающего ее эстетического воздействия.

Желание осмыслить секреты исполнительского искусства родилось, наверное, в тот момент, когда впервые была осознана роль исполнителя как самостоятельной фигуры музыкально-исторического процесса. Тем более актуальной кажется эта задача сегодня, в то время, когда повсеместно звучит утверждение о «смерти автора»¹ и неизмеримо возрастающих в связи с этим возможностях интерпретации.

Известными и достаточно апробированными сегодня в классическом музыковедении являются концепции интерпретационно-исполнительского анализа музыкальных текстов Марины Скребковой-Филатовой² и Елены Марковой³.

Напомним, что сущность первой (жанрово-фактурной) заключается в исследовании исполнительской трактовки различных элементов и уровней фактуры музыкального текста (идея исполнительского наклонения — фактурного, жанрового, образно-художественного). Сущность второй («интонационно-динамический подход») — в выявлении процессуальных особенностей интерпретации музыкальной формы — сопоставлении «зон контрольных точек» текста: начала, кульминации и завершения (i:m:t) с интонационной идеей произведения. Обе концепции основаны на индуктивном методе и преследуют общую цель — выявление интерпретационной неповторимости единичного исполнения. Но каждая идет к этой цели своим путем. М.С. Скребкова-Филатова предлагает отталкиваться от наблюдения и осмысления явлений музыкального пространства, Е.Н. Маркова — от особенностей организации музыкального времени. Объединив результаты обоих подходов, думается, можно достигнуть довольно значительных результатов. Но все-таки уровень качества этих результатов не является удовлетворительным в той степени, в которой не позволяет получить ответы на многие вопросы, в первую очередь обобщающего характера, что побуждает искать дополнительные способы решения проблемы.

Уверенность в научно-практической целесообразности обращения к ресурсам семиотики основана

на убеждении в том, что в результате формирования культуры ретроспективно ориентированного типа и более полувекowego развития музыкальной семиотики (М.Г. Арановский, Г.А. Орлов, Ю.Г. Кон, Е.В. Назайкинский, В.В. Медушевский, В.Л. Гошовский, С.В. Шип, А.В. Козаренко, Ю.И. Чекан и другие) выросло несколько поколений музыкантов-исполнителей и слушателей, мыслящих «семиотически». То есть «семиотическое мышление» на данном этапе существует не как единичное явление, но как своеобразный социально-групповой феномен. Знаковая форма мышления существует в искусствоведческом дискурсе не только в сознательной, но и неосознанной, интуитивной форме. Свойственна она и музыкально-исполнительскому процессу (в том числе как следствие изучения в вузах дисциплины «История исполнительского искусства»).

В чем заключаются особенности предлагаемого нами третьего подхода, — «историко-семиотического»? Сущность семиотического анализа исполнительской интерпретации музыкального текста предусматривает рассмотрение в качестве знака⁴ феномен исполнительского стиля. Музыкальный (в том числе музыкально-исполнительский) стиль, как качество, характеризующееся повторностью (в результате чего и возникает необходимость каким-то образом квалифицировать такое явление), единством (С.С. Скребков, М.К. Михайлов), устойчивостью (Н.А. Горюхина, С.В. Тышко), узнаваемостью (Б.В. Асафьев, Е.В. Назайкинский), намного более отвечает требованиям, предъявляемым к знаку, в сравнении, например, с музыкальной темой (идея рассматривать в качестве знака музыкальную тему принадлежит Л.Н. Шаймухаметовой), поскольку обладает неизмеримо большим потенциалом рождения адекватных образов-представлений. Связано это описываемое явление с обобщающим, синтезирующим качеством стиля, принимающего участие в порождении все новых и новых смыслов. Музыкальная тема, даже если она, вроде бетховенской «темы судьбы», все же является частным случаем. В противоположность этому, музыкальный стиль (даже «крохотное» по объему рококо или же индивидуальный стиль), хоть как-то поучаствовавший в семиозисе культуры, — все-таки явление иного статуса. Ни в коем случае не преследуя цель показать нерациональность трактовки музыкальной темы в качестве знака музыкально-семиотической системы, мы только лишь стремимся раскрыть эффективность и преимущество использования в качестве знака явления музыкального стиля. Действуя таким образом, мы отчасти решаем проблему непостоянства «значащих единиц» музыкального текста, восполняя ее перенесением особенностей языковой системы в историческую плоскость. То есть обращаемся не столько к семиотике музыки, сколько к семиотике истории музыки.

Все сказанное нами о музыкальном стиле непосредственно касается стиля музыкально-исполнительского.

Статья на соискание ученой степени. Сведения об авторе, ключевые слова и аннотацию см. на с. ???.

Ведь сегодня он, как и музыкальный жанр, переходит из музыкально-исторической плоскости в плоскость музыкальной семиотики, вместо статуса исторического понятия приобретая статус понятия семиотического, как активный участник создания новых художественных и культурных смыслов.

В этом отношении небезынтересно обратиться к труду упоминаемого нами известного украинского музыковеда, композитора и пианиста Александра Козаренко «Феномен национального музыкального языка», в котором украинская музыка, начиная от творчества Николая Лысенко и заканчивая наиболее современным этапом ее развития, рассматривается с точки зрения методологии, объединяющей историческое музыковедение и музыкальную семиотику. Именно поэтому (ученый пользуется совмещенной, «синтетической» методологией) он, кроме понятия языкового кода, которое трактует как аналог индивидуального, национального и исторического стиля, рассматриваемых с позиций семиотической методологии, и вводит компромиссное понятие «национальный мово-стиль», указывая, что таковой функционирует за законами знаковых систем⁵. Интересно и важно для предполагаемой постановки вопроса утверждение Александра Козаренко о том, что при попытке применения семиотического подхода к изучению музыкально-исторического процесса необходим переход от «истории стилей», не так важно проблемного ли, традиционно нарративного ли историописания к «истории ментальностей»⁶. Высказывания такого характера служат ярчайшим свидетельством поворота современной музыкально-исторической науки в сторону углубленного внимания к проблемам, связанным с артистической личностью и личностным подходом к осмыслению культурного наследия вообще⁷. Сказанное подтверждает правомочность и актуальность постановки вопроса об участии музыкально-исполнительского стиля (своеобразного языкового кода) в осмыслении своеобразности интерпретации того или иного музыкального текста.

Указанный семиотический подход желательно использовать (что и делает А. Козаренко) не как самостоятельный инструмент анализа, а как дополнительное средство к уже упоминаемым подходам музыкально-исполнительской интерпретации М. Скребковой-Филатовой и Е. Марковой, как способ восполнить некоторые недостатки их применения в условиях современного, интертекстуального культурного пространства.

Проиллюстрируем высказанные положения на примере анализа второй части Сонаты для фортепиано Николая Лысенко в исполнении упоминаемого уже Александра Козаренко.

Согласно подходу М. Скребковой-Филатовой, неповторимость исполнительской интерпретации определяется фактурным исполнительским наклонением, которое формирует жанровое исполнительское наклонение и далее — образно-художественное исполнительское наклонение.

1. Poco adagio

2.

3.

Вторая часть Сонаты Н. Лысенко (сложная трехчастная форма) — структура, созданная соотношением трех тем вокального происхождения. Первая (главная тема) — построение гомофонного склада, обаятельнейшая из мелодий Н. Лысенко, ярко выраженного песенно-романсового происхождения (см. пример 1). Вторая — чудесное ариозо, с выразительными речевыми интонациями и чертами декламационности (см. пример 2). Третья — наиболее неоднозначная в жанровом отношении. Ведь, с одной стороны, она — тема явно вокального склада, с другой — мелодия достаточно широкого диапазона, полетная, порывистая, аффектированная, близкая

4.

5.

6.

7.

к мелодиям инструментального характера. Тем не менее ее вокальная составляющая прочитывается достаточно выразительно (см. пример 3). В этом заключены главные, самые яркие фактурные признаки проанализированной части Сонаты.

Без сомнения, более тщательное вслушивание обнаруживает присутствие ряда других не настолько заметных, но не менее влиятельных фактурных признаков. Среди таких — элементы хоральности в первой теме, проявляющиеся некоторым фактурным (аккордовым) утолщением начала каждой доли (в двухдольном размере в темпе *Roso adagio*), благодаря линии баса. С другой стороны, заметны достаточно скромные вначале, но все более возрастающие по ходу развития темы элементы «оркестровой инструментровки» — мелодические подголоски, которые так и не становятся самостоятельными полифоническими голосами, но создают ощущение удивительного мелодического богатства, тонкости и упоительного пения на фортепиано (см. пример 4).

Таким образом, по большому счету, мы имеем право утверждать наличие для исполнителя выбора из трех (как минимум) фактурных возможностей. Александр Козаренко, который в разговоре неоднократно утверждает, что главной своей исполнительской задачей видит «оживление всех пластов фактуры», и что ни в коем случае не преследует цели выделения одних фактурных элементов за счет других, в данном конкретном исполнении поступает не совсем соответственно тому, о чем говорит. Несмотря на возможности уравнивать все элементы фактуры, подчеркнуть аккордово-хоральный стержень темы, подчеркнуть ее подголосочно-полифонический облик, он всецело остается отдаленным тому, наиболее явному (что следует из нотного текста) гомофонному складу фактуры, с явным разделением на рельеф (мелодию) и аккомпанемент (фоновые голоса). Эта тенденция проявляется во всех проведениях темы, в том числе и в условиях последующего разрастания ее фигуративной составляющей в среднем и репризном разделах формы. Почему к этому стремится пианист, и притом, как видимо, неосознанно? Возможно, потому, что им подспудно руководит чувство песенно-романсового жанра, определяющее для второй части. С другой стороны, необходимо упомянуть и достаточно выразительные, хотя и локальные — речевые, стонущие интонации в середине первого раздела (см. пример 5) и коде (см. пример 6), достаточно показательно выделяемые пианистом. Именно они являются выразительнейшими признаками субъективной, даже интимной трактовки художественного образа. Показателем того, что не коллективная лирика, не хоровое пение, выражаемое хорально-аккордовым или же подголосочно-полифоническим складом фактуры, а собственно сольное пение с элементами декламации, и есть тем генерализированным жанровым наклоном и выразителем художественного образа, достижение которого и преследует исполнитель. Более того, диапазон жанровых источников указанного сольного пения с элементами декламации — значительно шире, нежели о нем принято упоминать в трактовке творчества Н. Лысенко (об этом свидетельствуют деликатно, но очень выразительно подчеркнутые, как уже было сказано, стонущие интонации). Сюда относится не только народная, крестьянская песня (безусловно, очень важный жанровый источник главной темы), но и опера и камерно-вокальный жанр, присущие, во времена Н. Лысенко, более западноевропейской музыке, чем украинской. Доказательства тому — структурно-мелодические черты, характер мелодического движения фактически всех последующих, кроме первого,ведений первой темы, вторая и третья темы второй части.

Обратим внимание на то, какие преимущества дает нам подход Е. Марковой, согласно которому нам необходимо определить начало композиционной формы (в объеме оперативной памяти), серию кульминационных вершин и заключительное построение и, соотнеся все

это с интонационной идеей времени, сделать вывод об образно-художественном содержании конкретной исполнительской версии произведения.

Начало формы (первоимпульс) — первое предложение периода повторного строения (шестнадцатитакт), в высшей степени целостный и однородный в жанровом и образном содержании участок формы, о котором уже было сказано достаточно. Именно так целостно и однородно (песенно-романсово) и трактует его пианист. Каким же образом осуществляется дальнейшее развитие художественного образа? Сопоставим три узловых момента интонационного развития — две следующие друг за другом кульминации: второй восьмитакт середины первого раздела, начиная с тональности g-moll (см. пример 7), и последний шеститакт трио сложной трехчастной формы, а tempo, от тональности f-moll (см. пример 8), а также заключительный шестнадцатитакт (см. пример 9).

Сравнив интерпретацию указанных «контрольных точек» композиционной формы с интонационной идеей времени, мы получаем такие результаты. Начальный образ — типическое воплощение песенно-романсового начала, одного из ведущих жанров украинской музыки конца XIX века и европейской музыки романтической эпохи (в мелодии встречаются только приемы опеvaniya, упорно и последовательно подчеркиваемые пианистом). В зоне первой кульминации пианист акцентирует романсовый ход — выразительный, хотя и скользящий восходящий секстовый форшлаг, кроме того — с помощью выразительных речевых (стонущих, падающих) интонаций — черты ариозо, что свидетельствует о появлении оперных (либо же камерно-вокальных) жанровых признаков. Во второй кульминации исполнитель, с одной стороны, выразительно акцентирует черты патетической, аффектированной оперной арии, о чем свидетельствует полноточность проведения мелодии (утолщенной октавами) и аккомпанемента (аккордовых репетиций). Необходимо заметить, что это происходит собственно после того, как все предыдущее время в трио им акцентировались признаки диалога, то есть драматической оперной сцены. Вместе с тем пианист уделяет достаточное внимание речевым интонациям в виде целой серии очень выразительных стонущих мотивов, что убеждает нас в важности речевых источников, следственно — модели оперного (иными словами, музыкально-драматического) жанра. Наконец, присутствие в заключительной фазе формы, хотя и в несколько сглаженном, синтезированном виде и тех, и других интонаций (и песенно-романсовых, и речевых, как присущих камерно-вокальному жанру, но прежде всего музыкальному театру) позволяет утверждать, что в основу данной исполнительской концепции положен медленный, постепенный, но абсолютно четко прослеживаемый процесс впитывания песенно-романсовой интонационной сферой драматически-речевого типа, то есть интонационной сферы музыкального театра.

8. *a tempo* *espressivo* *cresc.* *ff pesante* *rit.*

9. *p marcato* *cresc.* *dimin.* *pp* *molto* *pp marcando*

О чем свидетельствует такая ситуация с точки зрения интонационной идеи времени Н. Лысенко? Вероятней всего, не только о формировании украинской профессиональной музыки в облики зачинателя ее композиторской школы, и освоении камерно-вокального жанра, шедшего на смену простонародной, крестьянской песне, но главное — об опере, как доминирующей и определяющей идее только что становящейся музыкальной культуры. Между прочим, А. Козаренко считает, что сейчас собственно не столько музыке, сколько театру принадлежат лидирующие позиции в искусстве, и потому собственно с театром в ближайшее время нужно связывать ожидания особенно существенных художественных достижений⁸, о чем свидетельствует не только его исполнительское, но и композиторское творчество. Следовательно, посредством театрализации инструментального жанра А. Козаренко достигает соответствия не только интонационной идее эпохи Н. Лысенко, но и — интонационной идее современности.

Что же предлагает третий подход, исторически-семиотический, согласно которому необходимо рассмотреть данную исполнительскую версию Сонаты в контексте некой знаковой системы? Напомним, что соответственно принятой нами концепции в функции знака будет выступать исполнительский стиль, а в функции знаковой системы — существующая система исполнительских стилей, течений и школ, со всеми ее раз-

ветвлениями, иерархическими особенностями и зависимостями⁹. (Необходимо оговорить, что семиотическим подходом в плоскости музыковедческой интерпретации музыкального текста активно пользуется А. Козаренко, под влиянием толкований которого смысла этого произведения¹⁰ и родилась идея данной статьи). Во-первых, необходимо рассмотреть особенности исполнительской интерпретации, определив «стилистическое исполнительское наклонение»¹¹ «контрольных точек» музыкального текста, исходя из установки возможности выбора из некоторого множества вариантов исполнительских стилистических моделей. Во-вторых, путем соотнесения полученных знаков определить доминирующую стилистически-интерпретационную направленность и концепцию данного конкретного исполнения. В-третьих, определить художественно-смысловые приобретения (или же потери) данной концепции.

Какими ресурсами мы будем пользоваться при определении стилистического исполнительского наклонения «контрольных точек» данной интерпретации. В первую очередь, особенностями звукоизвлечения, фразировки, штриховой драматургии, динамических и темповых характеристик.

Оговорим существующие возможности, среди которых наиболее вероятно осуществление исполнителем выбора стилистических исполнительских моделей (эти возможности напрямую зависят от исполняемого материала, а сам выбор может происходить как сознательно, так и интуитивно). В случае Н. Лысенко это — либо классицизирующая (Л. ван Бетховен), либо романтическирующая модели (Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Ф. Лист, Р. Шуман, И. Брамс), либо национальной, либо европейской ориентации (выбор моделей, напомним, определяется их «знаковостью» для слушателя).

Исполнение А. Козаренко в целом отмечено мягким, но глубоким звуком, певучестью звукоизвлечения, с тенденцией к максимально возможной непрерывности звучания, умеренной волнообразностью дыхания звучащей ткани, аккуратной педалью, постепенностью и мягкостью *crescendo* и *diminuendo*, незначительным, но заметным *rubato*, свидетельствующим по преимуществу об умеренной романтизированности данного стилистического исполнительского наклонения. Таким видится общий план данной интерпретации, ее доминирующая стилистически интерпретационная направленность.

Более внимательное вслушивание в «контрольные точки» текста позволяет различить в умеренно романтизированном стилистическом наклонении две противоположные стилистически интерпретационные модели, на соотношении которых и строится стилистически-интерпретационная концепция произведения. Это различие определяется различием звукоизвлечения, особенностей исполнительской атаки звука, которые порождают заметный *тембровый контраст исполнения* тем (основной, темы середины первого раздела и темы трио).

Основная тема, звучащая особенно мягко, *приглушенно*, пастельно, несколько отдаленно, расплывчато, эпически неброско, с каким-то не до конца аристократическим, напротив — несколько грубоватым, в какой-то мере народно-песенным оттенком (все эти характеристики касаются тембровой характеристики звука пианиста), говорит о шубертовско-брамсовской стилистической модели пианизма. М. Скребкова-Филатова, между прочим, утверждает, что между различ-

ными проявлениями творческой деятельности одной и той же личности, как например, в случае исполнительского и композиторского стиля, существует прямая зависимость.

Указанному стилистическому качеству основной темы (в ее двух проведениях в первом разделе формы) противостоит тема трио и частично (как переходяще-связующий элемент) тема середины первой части сложной трехчастной формы. Подчеркнутая звонкость, определенная четкость, сфокусированность, драматическая напряженность каждого звука, его *насыщенность*, создающая впечатление красочного сверкания, переливания разными оттенками, как луч солнца в капле росы, свидетельствует, скорее всего, о шопеновско-листовской стилистической модели пианизма. В некоторой степени замеченная разница звукоизвлечения зависит и от разной степени насыщенности использования педали: более скромного и аккуратного в основной теме и значительно более частого, фактически — перехватывающей педали, которая усиливает обертоновую резонируемость звучания — в трио.

Соотношение указанных стилистических моделей пианизма формирует стилистически интерпретационную концепцию данного исполнения, вместе с особенностями тематической работы раскрывающую и подчеркивающую глубинные закономерности сложной трехчастности. Схематическое выражение этой концепции приобретает следующий вид: (A-b-A)—B—(AB)—(ab), где A — шубертовско-брамсовская модель пианизма, b/B — шопеновско-листовская модель. Как указано на схеме, в середине первой части (b) осуществляется первая, робкая, «касательная» попытка перехода от одной модели к другой, в трио (B) — полноценная репрезентация второй модели, в репризе (AB) — создание нового качества на основе равноценного синтеза обеих моделей¹², в коде (ab) — утверждение нового качества в «снятом», несколько облегченном виде. Идею важности движения к синтезирующему разделу формы подчеркивает и показательное, последовательное увеличение исполнителем темпа от *Roso adagio* вначале и до своеобразного *Andantino* в репризе, несмотря на ремарку Н. Лысенко *Tempo I*; проанализировав десятки исполнений А. Козаренко, нельзя не отметить крайнюю редкость, фактически исключительность такого явления для исполнителя.

Более того, собирая воедино (в репризе и коде) элементы песенно-эпической и инструментально-драматической жанрово-стилистической выразительности (как соответствующие указанным стилистически интерпретационным моделям на уровне стилистики жанра), эта концепция позволяет утверждать не только стилистическую, но и родо-жанровую собирательность пианизма А. Козаренко, иными словами — его универсальность, щедро подтверждаемую разножанровым репертуаром маэстро. Риском предположить, что именно за счет колоритной стилистической игры моделями собственно европейского пианизма, А. Козаренко осуществляет выход не только к собственной оригинальной стилистической интерпретации сонаты, но и к некоей универсальной сущности национально-украинского пианизма, корни которого содержатся в австро-немецком и польском пианизме XIX века. Наконец, приведенный пример стилистически интерпретационного универсализма выступает частной особенностью всеобъемлющей универсальной творческой деятельности А. Козаренко — пианиста, композитора и ученого.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Смерть автора» – ключевая позиция философии постструктурализма, происхождение которой связано с эссе Ролана Барта 1967 года, в котором он критикует сложившуюся практику литературной критики интерпретировать намерения и биографию автора как составляющую созданного им текста, утверждая, что написанное и создатель не имеют отношения друг к другу.

² Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции. М., 1985.

³ Маркова Е.Н. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы, педагогики. К., 1990.

⁴ Напомним, что «музыкальный знак можно определить, как специфическим образом оформленное материальное акустическое образование, выполняющее в музыке следующие функции (одну из них или все вместе): пробуждение представлений и мыслей о явлениях мира, выражение эмоционально-оценочного отношения, воздействие на механизмы восприятия, указание на связь с другими знаками» (см.: Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. С. 10), а «репрезентирующие качества знака, обеспечивающие его узнаваемость, проявляются в формульности, устойчивости структуры, а также в способности сохранять постоянную связь между знаком, значением и рождаемым с его помощью смыслом» (см.: Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы. М., 1998. С. 100).

⁵ Обращает на себя внимание и то, как последовательно ученый работает в направлении объединения исторической и семиотической методологий, вводя, например, понятия «предстиля» (украинская музыка до первой половины XIX века), собственно «стиля» (творчество Н. Лысенко) и «метастиля» (творчество украинских композиторов 60-х годов XX века). При этом предметом исследования ученого выступает «язык» – категория семиотики. См.: Козаренко О. Феномен національної музичної мови / відп. ред. І. Пясовський, О. Купчинський. Л., 2000. С. 28. (Українознавча б-ка НТШ; ч. 15).

⁶ Там же. С. 13–14.

⁷ См.: Чекан Ю.І. Інтонаційний образ світу. К., 2009.

⁸ Львівський національний університет імені Івана Франка: сайт. URL: <http://www.franko.lviv.ua/index.php?q=information&new=259>

⁹ Е. Назайкинский утверждает: «С позиций музыкального восприятия – а это уже третий пласт в анализе музыкального произведения – исследователь может выделить структуры, обусловленные культурно-историческими, перцептивными, личностными, а также другими, собственно психологическими факторами. Исключительно сложные и глубокие структуры, охватывающие и материальные, и идеальные компоненты строения произведения, высвечиваются мерцающей в нем историей музыки. В таком ракурсе произведение оказывается своего рода напластованием различных исторических слоев, объединением компонентов, «прочтение» которых опирается на знание разных, принадлежащих истории и культуре языков жизни и музыки [курсив мой. – О. К.]. Исторические связи схватываются мгновенно, но требуют от слушателя знания музыки и истории, предполагают наличие широкого жизненного опыта, высокой общей и музыкальной культуры, развитых навыков слушания музыки». См.: Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 29.

¹⁰ В разговоре с автором статьи Александр Козаренко утверждает, что когда он открыл Сонату для фортепиано Н. Лысенко, которую никто не исполнял, и он ее никогда не слышал, он понял, насколько высок уровень пианизма, и какая интертекстуальная игра наполняет этот текст. «Мы смело можем отнести Н. Лысенко к предмодернистам, – считает А. Козаренко, – ведь он предвидел идеи организации музыкального текста из готовых блоков. И что интересно: это понятно и для западного слушателя, потому что я с этой программой объездил целую Германию, я исполнял его и в Польше, и в Соединенных Штатах Америки. И когда ко мне после концертов подходили люди, впервые слушавшие Н. Лысенко в таком объеме, они удивлялись тому, насколько образованным он был человеком: знал и К. Сен-Санса, и Э. Грига, и Ф. Шопена. Все это они слышали в его музыке, и вместе с тем, они слышали, что это музыка Н. Лысенко». Анализируя Сонату за инструментом, А. Козаренко отмечает в ней выразительные стилистические аллюзии к Rondo alla Turca В.А. Моцарта, финала «Патетической сонаты» № 8 Л. [?] ван Бетховена, темы хора фурий из «Орфея» К.В. Глюка, «Хроматической фантазии и фуги» И.С. Баха (все – в финале). «То есть, – утверждает он, – Н. Лысенко существовал в нескончаемом временном пространстве культуры. Тем он и великий, тем он меня и увлек, что я везде вижу у него колоссальное владение новейшей техникой так называемого комбинаторного монтажного принципа творчества».

¹¹ Конечно, нужно помнить, что в условиях знаковой трактовки исполнитель ориентируется на «знаковые», то есть хорошо узнаваемые исполнительские стиливые модели. Только таким образом возможно «включение» слушателя, его реакция на узнавание знакомого, а соответственно – и получение дополнительных коммуникативных смыслов. Необходимо также оговорить, что «стилистическое исполнительское наклонение» ни в коем случае не является стилизацией, свое отношение к которой активно отрицает А. Козаренко, заявляя, что стилизация его никогда не интересовала. Это тот элемент исполнительской стилистики, который несет в себе всего лишь «тень заимствования», аллюзию, намек на некоторый стиливой ген того или иного участка музыкального текста, поскольку источник заимствования творчески переосмыслен, переработан (но все-таки узнаваем) и включен в качестве знака в самостоятельную, совершенно оригинальную систему приемов исполнительской выразительности. В сущности, предлагаемый подход к анализу исполнительской интерпретации в некоторой степени соприкасается с явлением полистилистики и представляется проектированием ее основных закономерностей в плоскость исполнительского искусства.

¹² Наше понимание семантической сущности этой репризы близко описанию Е. Назайкинским репризы скрябинской прелюдии ор. 16 es-moll: «Эта скрябинская реприза существует уже не только в синтаксическом и композиционном времени, но и в огромнейшем пространстве впитанной слушателем музыкальной, художественной культуры, является репризой и по отношению к множеству рассеянных в истории музыки фактов [курсив мой. – О. К.]». См.: Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 275.

ЛИТЕРАТУРА

1. Козаренко О. Феномен національної музичної мови / відп. ред. І. Пясовський, О. Купчинський. Л., 2000. – 284 с. (Українознавча б-ка НТШ; ч. 15).
2. Львівський національний університет імені Івана Франка: сайт. URL: <http://www.franko.lviv.ua/index.php?q=information&new=259>
3. Маркова Е.Н. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы, педагогики. К., Муз. Україна, 1990. – 176 с.
4. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. – 256 с.

5. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. – 319 с.
6. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка, 1985. – 290 с.
7. Чекан Ю.І. Інтонаційний образ світу. К.: Логос, 2009. – 227 с.
8. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ имени Гнесиных, 1998. – 265 с.